



Labyrinthe

35 | 2010 (2)
Empire Reader

« Enfoncé, Lanson ! », ou comment le surréalisme a changé l'histoire littéraire

Mélanie Leroy-Terquem



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/4094>
DOI : 10.4000/labyrinthe.4094
ISSN : 1950-6031

Éditeur

Hermann

Édition imprimée

Date de publication : 28 août 2010
Pagination : 133-150
ISBN : 9782705669973

Référence électronique

Mélanie Leroy-Terquem, « « Enfoncé, Lanson ! », ou comment le surréalisme a changé l'histoire littéraire », *Labyrinthe* [En ligne], 35 | 2010 (2), mis en ligne le 27 juillet 2012, consulté le 30 avril 2019.
URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/4094> ; DOI : 10.4000/labyrinthe.4094

Propriété intellectuelle

« Enfoncé, Lanson ! », ou comment le surréalisme a changé l'histoire littéraire

Mélanie LEROY-TERQUEM
melanie.leroyterquem@gmail.com

Au début des années 1920, Louis Aragon, André Breton, Paul Eluard, Philippe Soupault et quelques autres fondent, sur les ruines d'un ordre mondial ébranlé par le conflit qui vient de s'achever, un mouvement appelé à dominer le ^{xx}^e siècle. Dans la vaste entreprise de remise en cause culturelle et politique à laquelle ils s'attellent, l'histoire littéraire n'est pas épargnée – elle est même l'un des premiers terrains d'expérimentation de ceux qui ne se nomment pas encore surréalistes et qui tentent de se débarrasser du bagage classique dont leur éducation les a chargés¹. Quelques années avant la rédaction du premier *Manifeste du surréalisme* en 1924, Breton et Aragon sont en effet embauchés par le couturier Jacques Doucet pour lui constituer une bibliothèque ; ils passent des journées entières à la Bibliothèque nationale où ils découvrent, émerveillés, les œuvres d'Isidore Ducasse, Xavier Forneret ou Alphonse Rabbe. Revenant, plus de quatre décennies plus tard, sur les recherches effectuées pour Doucet, Aragon confiera que « ces livres, qu'il fallut chercher pendant des mois, parfois des années, sont ainsi venus dans cette bibliothèque constituer une espèce de perspective à la littérature qui s'était faite par d'autres voies que les voies officielles² ».

Au lendemain de la Première Guerre Mondiale, c'est bien de changement de voie qu'il est question, et s'il faut changer le monde, il faut aussi – et d'abord – changer l'histoire littéraire. La perspective adoptée par les surréalistes est, pour reprendre le titre d'un article de Breton, une *perspective cavalière*, à la fois au sens péjoratif du terme (elle se caractérise par son impertinence et son dédain des classements traditionnels), et au sens géométrique du terme (elle s'attache à représenter les textes et les auteurs non plus dans le temps, mais dans l'espace, en volume).

1. Voir É. Tonnet-Lacroix, « La culture classique chez quelques surréalistes », in *Mélusine*, n° XVI, 1997, p. 154-170.

2. L. Aragon, *Entretiens avec Francis Crémieux*, Gallimard, 1964, p. 19.

Les premières victimes des coups de boutoir historiographiques du surréalisme sont les historiens de la littérature. Dans son *Traité du style* (1928), Aragon s'en prend successivement à Gustave Lanson (« Enfoncé, Lanson ! »), Ernest Seillère (« Le baron Seillères [*sic*] n'est pas drôle. Il se croit Nietzsche ») et Henri Brémont (« L'abbé Brémont se croit Fénelon. Il est drôle »³). Plus tard, Breton rappellera qu'« à cette époque les manuels scolaires, qui célébraient Leconte de Lisle et Sully Prudhomme, taxaient Baudelaire de mauvais goût et s'excusaient presque de lui consacrer quelques lignes, Rimbaud était tout juste mentionné »⁴, et Aragon fustigera ce « temps où Rimbaud avait droit dans le livre dans lequel nous préparions le bachot, c'est-à-dire le Lanson, à une note, parce que Verlaine n'intervenait que dans une note et dans cette note, il y avait une parenthèse qui faisait référence au *Sonnet des voyelles* »⁵. Les hiérarchies établies par les manuels révoltent Breton et ses comparses, aussi vont-ils s'acharner à les mettre sens dessus dessous. Le jeu de la « Liquidation », qui consiste à accorder à une centaine d'auteurs, toutes époques et nationalités confondues, une note comprise entre - 25 et 20, participe de cette volonté de réappropriation ludique de l'histoire littéraire. Les résultats sont publiés en mars 1921 dans le n° 18 de la revue *Littérature* avec la précision suivante :

On ne s'attendait plus à trouver des noms célèbres dans LITTÉRATURE. Mais, voulant en finir avec toute cette gloire, nous avons cru bon de nous réunir pour décerner à chacun les éloges qu'il mérite. [...] Nous tenons, d'autre part, à faire remarquer que nous ne proposons pas un nouvel ordre de valeurs, notre but étant, non de classer, mais de déclasser.⁶

Il s'agit bien d'« en finir » avec une certaine histoire de la littérature : le déclassement consiste à rabaisser les valeurs sûres, à faire voler le canon en éclats. À ce jeu-là, Chateaubriand obtient une moyenne de 1.27, Corneille - 10.27, Flaubert - 5.45, Hugo - 7.72, Lamartine - 14.18, Molière - 7.00, Alfred de Musset - 14.09 et Zola - 13.63. Ces notes sont le reflet

3. L. Aragon, *Traité du style* [1928], Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1980, p. 12.

4. A. Breton, « Entretien avec Madeleine Chapsal » [*L'Express*, 9 août 1962], in *Perspective cavalière*, Gallimard, coll. Nrf, 1970, p. 209.

5. L. Aragon, *Entretiens avec Francis Crémieux*, op. cit., p. 17.

6. Reproduit dans *Archives surréalistes 5. Les jeux surréalistes, mars 1921-septembre 1962*, présenté et annoté par E. Garrigues, Gallimard, coll. Nrf, 1995, p. 45.

de libertés nouvelles prises avec les auteurs classiques. Car si Breton reste relativement sobre quand il évoque les œuvres de Musset, Vigny ou Gautier – qui sont d’un « intérêt tout à fait épisodique »⁷ –, d’autres prennent moins de précautions vis-à-vis de « Racine, ce con » ou de « Lamartine, cette vache »⁸ dont « Le Lac » est l’objet de railleries récurrentes de la part d’Aragon, qui souligne qu’il « fait si joli en musique »⁹, ou de René Crevel qui le juge « informe, immobile, verbeux »¹⁰. La liquidation n’a cependant rien d’une *tabula rasa*, et si Racine et Lamartine se retrouvent dans les limbes du tableau d’honneur, de nouveaux noms émergent. Les meilleures notes – si l’on excepte celles que les participants au jeu s’accordent entre eux, Breton et Soupault occupant les deux premières places du palmarès – sont obtenues par Baudelaire (9.00), Lautréamont (14.27), Jarry (13.09), Rimbaud (15.95) et Sade (11.27). Le déclassement ne va donc pas sans reclassement, ce que confirme le document *Lisez/Ne lisez pas*¹¹, tableau prescriptif publié dix ans plus tard (voir figure 1). Tout en déclassant les grands auteurs dans la colonne de droite, le tableau met à l’honneur, dans la colonne de gauche, les parias ou les oubliés de l’histoire littéraire, dans un mécanisme d’équivalence préférentielle : Alphonse Rabbe plutôt que Schopenhauer, Aloysius Bertrand plutôt que Vigny, Gérard de Nerval plutôt que Lamartine, Pétrus Borel plutôt que Balzac. En attirant l’attention sur « bon nombre d’œuvres et d’attitudes humaines auxquelles manquaient le plus souvent la consécration officielle »¹², le surréalisme propose, dès ses débuts, une révision des valeurs et une relecture de l’histoire qui se manifestent par la formulation d’index, à l’image du *Lisez/Ne lisez pas*, ou des fameuses listes de ceux qui sont « surréalistes en quelque chose » (« Hugo est surréaliste quand il n’est pas bête [...]. Bertrand est surréaliste dans le passé. Rabbe est surréaliste dans la mort »¹³) inaugurées dans le *Manifeste* de 1924 et périodiquement réactualisées.

7. A. Breton, « Conférences d’Haïti, IV », *Inédits I*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1999, t. III, p. 256.

8. Notice sur Xavier Forneret publiée dans *La Révolution surréaliste*, n° 9-10, 1^{er} octobre 1927.

9. L. Aragon, *Le Paysan de Paris* [1926], Gallimard, coll. Folio, 1994, p. 128.

10. R. Crevel, *Le Clavecin de Diderot* [1932], Jean-Jacques Pauvert, 1966, p. 53.

11. *Lisez/Ne lisez pas* fut publié au dos de la couverture du catalogue de la librairie José Corti de 1931, qui était à l’époque (avant d’être une maison d’édition) dépositaire principal des publications surréalistes.

12. A. Breton, *Entretiens radiophoniques avec André Parinaud*, VII, in *Œuvres complètes*, op. cit., t. III, p. 486.

13. A. Breton, *Manifeste du surréalisme* [1924], in *Œuvres complètes*, op. cit., 1988, t. I, p. 329.

Comme l'indiquent les noms cités dans le *Manifeste*, parmi les auteurs « reclassés » par le surréalisme, nombreux sont ceux qui se rattachent au romantisme européen. Il se trouve que les années de formation du surréalisme coïncident avec un débat historiographique crucial, la « querelle du romantisme ». Celle-ci est lancée en 1907 par la publication de l'ouvrage de Pierre Lasserre, *Le Romantisme français. Essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées au XIX^e siècle*, qui dénonce l'influence néfaste de l'individualisme romantique sur la pensée et les mœurs françaises. Mise entre parenthèses par la Première Guerre mondiale, la querelle reprend de plus belle après l'armistice : Léon Daudet dénonce *Le Stupide Dix-neuvième siècle* en 1922¹⁴, Henri Brémont répond à Lasserre par la publication de *Pour le romantisme* en 1923, tandis que Charles Maurras, qui avait entamé dès les années 1890 la condamnation de la passion romantique, croise le fer avec Raymond de la Tailhède dans *Un débat sur le romantisme* (1928)¹⁵. Il s'agit alors moins d'élaborer une définition ou une chronologie du romantisme que de se prononcer « pour ou contre le romantisme », comme l'annonce le titre de l'ouvrage de Henri Girard et Henri Moncel qui dresse en 1927 l'historique de cette querelle :

La période, qui s'étend depuis les premiers jours de la grande guerre jusqu'à l'année qui commence, est dominée par la reprise ardente [...] d'une querelle qui n'est pas près de s'éteindre, puisqu'elle date des origines de la littérature du XIX^e siècle et qu'elle porte sur des questions vitales que les hommes n'ont jamais pu résoudre de la même manière à cause de la diversité même de leurs caractères et de leur tour d'esprit, et qui en matière politique comme en matière religieuse, en art comme en littérature et dans le domaine de l'action, tourmentent toutes les têtes qui pensent. [...] La querelle du romantisme n'est que l'état aigu de cette crise intellectuelle et morale.¹⁶

14. Voir M. Reid, « Léon Daudet contempteur du XIX^e siècle », in *L'Invention du XIX^e siècle*, t. II : *Le XIX^e siècle au miroir du XX^e siècle*, textes rassemblés par A. Corbin, J.-L. Diaz, S. Michaud et M. Milner, Klincksieck et Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. Bibliothèque du XIX^e siècle, 2002, p. 99-108.

15. Sur la critique maurassienne du romantisme, voir A. Compagnon, « Maurras critique », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, juillet 2005, p. 517-532.

16. *Pour ou contre le romantisme. Bibliographie des travaux publiés de 1914 à 1926*, par H. Girard et H. Moncel, préface de F. Baldensperger, Les Belles Lettres, 1927, p. 18-19.

Cette « crise intellectuelle et morale » prend d'autant plus d'importance que, tout au long des années 1920, la France célèbre le centenaire du romantisme à grand renfort de publications et manifestations diverses.

Les surréalistes ne manquent pas de s'inviter au cœur du débat et de tirer à vue. Breton s'oppose à un anniversaire que « les pouvoirs publics [...] s'appêtent à célébrer grotesquement par des fêtes »¹⁷, Tzara moque un « centenaire pour porcs servi par des porchers »¹⁸, tandis qu'Aragon critique le rejet du romantisme opéré par les milieux intellectuels de l'extrême droite française. En 1923, dans une lettre ouverte à Drieu La Rochelle, il fustige « les faiseurs de calendriers littéraires » qui fabriquent « en un tournemain [...] une étape nouvelle de l'histoire de l'humanité »¹⁹ et récuse les étiquettes forgées par la critique, balayant d'un revers de main symbolisme, décadentisme et classicisme pour ne garder que le seul -isme qui vaille :

Aujourd'hui, « romantisme » s'entend en mauvaise part. [...] En face de toute convention, une seule force se lève, aux cris de la multitude. Oui, romantique, toute autre nomenclature est illusoire. [...] La grosse malice est d'opposer le mot classique au mot romantique. [...] Rien n'est classique en naissant, tout le devient par la mort.²⁰

Parce que le romantisme « transcende ces façons – très limitées – de sentir et de dire qui se sont proposées après lui et que les manuels s'évertuent à situer sur le même plan, de manière à le faire tenir pour caduc (et à conjurer ce qui couve en lui de subversif) »²¹, il constitue un enjeu idéologique et politique majeur pour le surréalisme. Aussi est-ce autour de l'écriture de l'histoire du romantisme que se cristallise le changement de perspective historiographique initié par le surréalisme.

Si Aragon et Eluard consacrent plusieurs textes à l'étude d'auteurs romantiques – le premier s'intéresse de près à Victor Hugo, Stendhal et Marceline Desbordes-Valmore, et le second à Pétrus Borel et Victor

17. A. Breton, *Second Manifeste du surréalisme* [1929], in *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 803.

18. T. Tzara, « Essai sur la situation de la poésie », in *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 4, décembre 1931, p. 15.

19. L. Aragon, « Lettre ouverte à Drieu La Rochelle » [*La Vie moderne*, 25 février 1923], in *Chroniques I, 1918-1932*, éditées par B. Leuilliot, Stock, 1998, p. 138.

20. *Ibid.*, p. 138.

21. A. Breton, « Perspective cavalière » [*La Brèche*, 5 octobre 1963], in *Perspective cavalière, op. cit.*, p. 227.

Hugo²² –, c'est essentiellement Breton, en qui Léon Cellier reconnaîtra un « historien du Romantisme intelligent »²³, qui trace dans ses « Conférences d'Haïti », prononcées en 1945, les grandes lignes de cette autre histoire du romantisme :

[...] je ne crains pas de dire que l'histoire du romantisme, telle qu'elle s'enseigne, est à refaire de fond en comble. L'image que les manuels nous proposent du romantisme est entachée d'un vice de structure fondamental : elle laisse systématiquement dans l'ombre ou éclaire mal les forces génératrices du mouvement romantique, en particulier lorsqu'il lui faudrait les découvrir hors de France. Elle grossit démesurément l'apport de quelques poètes tels Lamartine, Musset, Vigny, voire Gautier dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils ne sont pas *essentiels* à ce mouvement. Hugo à part, dont l'importance ne saurait être surfaite, l'histoire littéraire fait un cas disproportionné d'œuvres poétiques qui ont été bien plutôt *portées* par le romantisme qu'elles n'ont été *déterminantes* du romantisme. L'histoire littéraire s'obstine, par ailleurs, à préciser qu'il s'agit là d'œuvres de *premier plan*, pratiquement tout ce qu'il importe de connaître pour se pénétrer de la sensibilité d'une époque. Elle a toujours l'air de ne mentionner d'*autres noms* que pour être complète, en ayant bien soin de spécifier qu'il ne s'agit là que de *petits* romantiques, sans qu'on puisse savoir à quel critérium répond cette hiérarchie.²⁴

La disqualification de l'histoire du romantisme telle qu'elle est présentée dans les manuels repose sur deux critères principaux. C'est

22. Aragon publie *Avez-vous lu Victor Hugo ?* (Les éditeurs français réunis, 1952), *Hugo poète réaliste* (Éditions sociales, 1952), *La Lumière de Stendhal* (Denoël, 1954) ; Eluard s'attache à Pétrus Borel (« L'intelligence révolutionnaire. Pétrus Borel le lycanthrope », *Clarté*, nouvelle série, n° 5, 15 juillet 1927) et à Victor Hugo à qui il consacre plusieurs conférences (« Hugo, poète vulgaire », allocution prononcée à l'Institut Gorki à Moscou le 25 février 1952, et « Victor Hugo », allocution du 26 février de la même année, toutes deux reproduites dans ses *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, p. 920-924 et p. 925-929).

23. L. Cellier, « Breton et Nerval », in *Cahiers du xx^e siècle*, n° 4 : *Permanence du surréalisme*, 1975, p. 53 : « L'historien du Romantisme découvre avec admiration en Breton un historien du Romantisme intelligent. Il ne se contente pas d'exalter au détriment des grands les « petits romantiques » (parmi lesquels Nerval) ; il nous invite de façon exemplaire à ne pas séparer l'histoire littéraire de l'histoire politique et sociale, à envisager le Romantisme à l'échelle européenne, à l'étendre au-delà des limites imposées par les manuels, à en faire une « nouvelle conception générale du monde ». »

24. A. Breton, « Conférences d'Haïti, II », *Inédits I*, in *Œuvres complètes*, op. cit., t. III, p. 219.

d'abord le caractère franco-français de l'histoire enseignée qui est déploré : pour Breton, le romantisme doit être pris en compte dans sa dimension européenne. De fait, les surréalistes accordent une grande importance aux auteurs romantiques allemands ou anglais et se réfèrent fréquemment à Edward Young, Ann Radcliffe, Matthew Gregory Lewis, Charles Maturin, Achim Arnim ou Edgar Poe. Les hiérarchies littéraires laissent également à redire : pour Breton, les textes mis en valeur par les manuels sont moins des textes moteurs que des œuvres « portées par le romantisme ». Autrement dit, le romantisme véritable est occulté par une histoire littéraire dont les critères de valeur sont caducs, pour ne pas dire absurdes ; il doit être recherché dans les œuvres qui ont été reléguées au second plan et qui offrent aux temps nouveaux matière à réflexion et à investigation :

[...] les œuvres qui sont aujourd'hui sujettes à investigations sans cesse reprises et dont l'influence s'exerce d'une manière croissante sur la pensée et l'art vivant sont précisément celles de la *seconde* catégorie, alors que celles de la première, Hugo à part, je le répète, ont cessé d'être interrogées en profondeur et ne fournissent pour ainsi dire aucun aliment à l'inquiétude spirituelle d'aujourd'hui.²⁵

Lamartine, Musset ou Vigny sont donc oubliés, au profit de « petits romantiques » comme Rabbe, Borel, Bertrand, Forneret, ou encore Nerval qui, jusque dans les premières décennies du *xx^e* siècle, est considéré comme un auteur mineur. Cette préférence nouvelle s'appuie sur l'argument essentiel de l'actualité de textes et d'auteurs dont la valeur se mesure à l'aune de l'écho qu'ils font résonner dans le temps présent :

[...] une œuvre d'art, pas plus que tout autre production de l'esprit, ne doit être considérée en soi, c'est-à-dire pour ses mérites intrinsèques (selon des critères toujours contestables), ni même étroitement en fonction de son adéquation aux circonstances historiques qui l'ont vu naître, mais bien en fonction de ce qu'elle garde ou ne garde pas *pour nous*.²⁶

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*, p. 217.

Il est ainsi question des « œuvres qui sont *aujourd'hui* sujettes à investigations », de « la pensée et l'art vivant », de « l'inquiétude spirituelle d'*aujourd'hui* »²⁷. C'est ce qui conduit Eluard à publier, en 1951, la *Première Anthologie vivante de la poésie*²⁸. C'est encore ce qui pousse Aragon à exalter, en 1949, tel roman oublié de Marceline Desbordes-Valmore :

Car ce roman où l'amour a la part de l'aigle, est un grand roman de la peinture, où il est question comme nulle part ailleurs de la beauté qui sort des mains humaines. Et le lire, c'est réapprendre un grand, un précieux secret perdu. Un secret brûlant. Un secret *actuel*.²⁹

C'est enfin ce qui permet à Breton d'identifier les trois tendances romantiques qui perdurent à son époque et sur lesquelles peut être fondée une définition viable du romantisme :

Ce qui reste vivant, ce qui reste actif du romantisme, est ce qui anime des œuvres dont on ne parle pas communément ou à peine, ou qu'on n'aborde qu'avec d'extrêmes précautions. Je retiendrai trois de ces œuvres qui, à partir de celle de Hugo, me paraissent ménager la vraie transition jusqu'à celle de Baudelaire. Ces œuvres s'en vont dans trois directions bien différentes : la première raffine au possible sur la forme, c'est celle d'Aloysius Bertrand ; la seconde tend à l'affirmation paroxystique de toutes les puissances de subversion qui couvent dans le romantisme, c'est celle de Pétrus Borel ; la troisième est tout entière appliquée à faire prévaloir le rêve sur la vie de veille, c'est celle de Gérard de Nerval. L'œuvre de Baudelaire [...] est celle qui opère historiquement la première synthèse de ces préoccupations.³⁰

Les trois exemples ici mis en avant témoignent du souci d'aller rechercher dans le romantisme les problématiques qui éclairent le présent de l'homme. En l'occurrence, les trois directions indiquées par Breton, à

27. *Ibid.*, p. 219. Nous soulignons.

28. P. Eluard, *Première Anthologie vivante de la poésie du passé*, t. I : *De Philippe de Thau à Pierre de Ronsard*, t. II : *De Joachim du Bellay à l'abbé Claude Cherrier*, Seghers, 1951.

29. L. Aragon, « *L'Atelier d'un peintre*. Marceline Desbordes-Valmore romancière » [1949], in *La Lumière de Stendhal*, Denoël, 1954, p. 229. Nous soulignons.

30. A. Breton, « Conférences d'Haïti, VI », *Inédits I*, in *Œuvres complètes*, op. cit., t. III, p. 299.

savoir l'expérimentation sur la forme (Bertrand), la subversion paroxys-tique (Borel) et l'épanchement du rêve dans la vie (Nerval), sont celles que le surréalisme poursuit à travers la publication successive des *Champs magnétiques* (1919) pour l'exploration de l'écriture automatique, du pamphlet *Un cadavre* (1924) pour l'anticonformisme politique, et de *Nadja* (1928) pour la traque du merveilleux dans le réel. La relecture du romantisme participe d'une triple quête esthétique, politique et méta-physique qui ente le surréalisme :

Par-delà la jonchée des œuvres qui en procèdent ou en dérivent, notamment à travers le symbolisme et l'expressionnisme, le romantisme s'impose comme un *continuum*.

Continuum aussi, qu'on le veuille ou non, le surréalisme en tant qu'au départ aventure obéissant à une irrésistible impulsion et projet à objectif limité : quelques jeunes hommes se découvrent armés des mêmes refus catégoriques envers l'« ordre » imposé et ardemment sollicités par un appel venu des lointains. On sait ce qu'il en fut alors.³¹

En se revendiquant comme le point le plus tenace et le plus pur d'une continuité esthétique qu'Aragon qualifie de « grande unité poétique »³², Tzara de « pont de lumière »³³ et Breton de « continuum », le surréalisme invite à reconsidérer la notion même d'*histoire* littéraire. Car si la littérature, telle que l'envisagent les surréalistes, est un continuum, a-t-elle une histoire ? Peut-on alors parler de précurseurs et de successeurs, d'ascendants et de descendants ? Avec la liste de ceux qui sont « surréalistes en quelque chose », le *Manifeste* pose la question de la pertinence de la généalogie et de la chronologie. Les détracteurs du surréalisme ont pu en effet voir dans cet étalage de noms une volonté d'asseoir un pouvoir instable en se cherchant des ancêtres prestigieux, ce à quoi répond Aragon dans un texte publié dans *La Révolution surréaliste* en 1929 :

[...] on conçoit que le surréalisme ne se soit pas attaché à un moderne précis comme le furent le cubisme ou le futurisme par exemple, mais que

31. A. Breton, « Perspective cavalière », art. cit., p. 227-228.

32. L. Aragon, *Une vague de rêves* [1924], Seghers, 1990, p. 12.

33. T. Tzara, « Essai sur la situation de la poésie », art. cit., p. 15.

méthodiquement il s'exprime à travers le moderne de son époque. C'est ce qui permet de parler du surréalisme chez tel et tel qui n'ont pas connu le mot et qui vivaient n'importe quand. On a reproché aux surréalistes de se chercher des ancêtres. Ce grief primaire donne une idée de la façon dont se traduisent pour des têtes un peu faibles, des considérations qui dépassent le cadre expérimental qui leur est coutumier. On se contentera de remarquer encore que de tous ces prétendus ancêtres, il n'en est pas un auquel le nom de moderniste ne puisse être appliqué.³⁴

Ce qui est ici rejeté au nom du modernisme, c'est l'idée d'être attiré par le passé pour le passé lui-même. Aragon revendique au contraire une attirance pour les aspects « modernistes » d'un passé qui fonctionne, selon Nathalie Piégay-Gros, comme un foyer d'« énergie noire » :

Ce que montre Aragon, dans les années 1920, en ne cessant de se pencher sur le XIX^e, c'est qu'il ne faut ni l'occulter ni le couper complètement du présent, si l'on ne veut plus le penser en termes d'héritage ou de filiation ; le XIX^e siècle n'est ni seulement ce contre quoi se pensent le surréalisme et la modernité, ni non plus ce qu'ils ne pensent pas : il est leur énergie noire.³⁵

De la même manière, Breton clarifie sa position face à l'imaginaire généalogique dans le *Second Manifeste du surréalisme* :

Cette disposition d'esprit que nous nommons surréaliste et qu'on voit ainsi occupée d'elle-même, il paraît de moins en moins nécessaire de lui chercher des antécédents [...]. Rien de plus stérile, en définitive, que cette perpétuelle interrogation des morts [...]. Trop de fripons sont intéressés au succès de cette entreprise de détroussement spirituel pour que je les suive sur ce terrain. En matière de révolte, aucun de nous ne doit avoir besoin d'ancêtres. Je tiens à préciser que selon moi, il faut se défier du culte des hommes, si grands soient-ils.³⁶

34. L. Aragon, « Introduction à 1930 », in *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, p. 62.

35. N. Piégay-Gros, « Le XIX^e siècle d'Aragon ou les critiques du XX^e siècle », in *L'Invention du XIX^e siècle*, t. II : *Le XIX^e siècle au miroir du XX^e siècle*, op. cit., p. 229.

36. A. Breton, *Second Manifeste du surréalisme* [1929], in *Œuvres Complètes*, op. cit., t. I, p. 783-784.

L'emploi du terme « antécédents » est révélateur : il n'est en effet plus question d'ancêtres, et Breton affirme que le surréalisme n'a pas besoin pour exister de se réclamer d'une tradition ou d'une filiation quelconque³⁷. La généalogie ébauchée dans le *Manifeste du surréalisme*, si généalogie il y a, est tendue non vers le passé, mais vers un avenir qui porte toutes les promesses d'accomplissement de l'esprit surréaliste.

On comprend alors pourquoi Breton privilégie, dans les textes qui évoquent les rapports du surréalisme à la littérature passée, la notion de ligne à celle de lignée. Il est souvent question de « chemins », de « traits » et de « perspectives » dans l'histoire littéraire qu'élaborent les surréalistes. Breton souligne, dès le début des années 1920, l'existence de courants dont il reconnaît la source dans le romantisme et l'aboutissement dans certaines tendances de la poésie contemporaine :

Et c'est aussi au romantisme que se rattachent les deux poètes auxquels il convient à mon sens de rapporter les deux principaux courants de la poésie contemporaine : d'une part Aloysius Bertrand qui, à travers Baudelaire et Rimbaud, nous permet d'atteindre Reverdy ; d'autre part Gérard de Nerval dont l'âme glisse de Mallarmé à Apollinaire pour arriver jusqu'à nous.³⁸

Breton ne cessera plus, ensuite, d'ébaucher « [s]a propre ligne, fort sinieuse, [qui] passe par Héraclite, Abélard, Eckhart, Engels, Jarry et quelques autres »³⁹, cette « ligne, qui part de Novalis et de Nerval (naturellement on pourrait la faire remonter beaucoup plus loin), [qui] passe par Gauguin, comme elle passe par Rimbaud » et dont « il est clair qu'elle aboutit au surréalisme »⁴⁰, ligne qui est minutieusement dessinée dans les « Conférences d'Haïti » :

37. Il est amusant de constater que Hugo, un siècle auparavant, usait presque des mêmes termes pour affirmer la rupture historique, esthétique et idéologique constituée par le XIX^e siècle et le romantisme : « Le XIX^e siècle ne relève que de lui-même ; il ne reçoit l'impulsion d'aucun aïeul [...]. Le XIX^e siècle a pour famille lui-même et lui seul. Il est de sa nature révolutionnaire de se passer d'ancêtres » (V. Hugo, *William Shakespeare, Œuvres complètes*, Bouquins, 1985, tome « Critique », p. 431).

38. A. Breton, « Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe », conférence prononcée à Barcelone le 17 novembre 1922, reprise dans *Les Pas perdus*, in *Œuvres Complètes*, op. cit., t. I, p. 296-297.

39. A. Breton, *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, in *Œuvres Complètes*, op. cit., t. III, p. 8.

40. A. Breton, Interview de J.-L. Bédouin et P. Demarne (dans le cadre de l'émission radiophonique : « D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ? », juillet 1950), in *Œuvres Complètes*, op.

Baudelaire, pour moi, les plus hautes cimes que sa poésie ait atteintes, ne faisaient que commander par une sorte de brillant central toute une ligne diamantine qui, depuis l'aube du XIX^e siècle, n'avait pas connu d'interruption jusqu'à nous. Sur cette ligne, c'était comme si eussent étincelé à la fois telles strophes de « Booz endormi » de Victor Hugo, tel sonnet de Nerval, tel vers enchanté de Mallarmé, telle « Illumination » de Rimbaud, tel chant de Lautréamont, tel regard émerveillé d'Apollinaire.⁴¹

L'idée de « ligne de force », omniprésente chez Breton, ne sera pas sans incidence sur l'histoire et la critique littéraires à venir, que l'on songe à un Marcel Raymond pour qui « une ligne de force, dont le destin apparaîtra ici de lieu en lieu, commandait le mouvement poétique depuis le romantisme »⁴² ou à un Raoul Vaneigem dont l'*Histoire désinvolte du surréalisme* se veut curviligne :

Enfin, il existe une tendance qui, sans prendre aussi nettement appui sur l'histoire que Marx et Fourier, pose en principe la liquidation de la culture, comme sphère séparée, par la réalisation de l'art et de la philosophie dans la vie quotidienne. Cette ligne, qui va de Meslier à Sade, passe par Pétrus Borel, Hölderlin, Lassailly, Cœurderoy, Déjacque, Lautréamont, et court de Ravachol à Jules Bonnot. Cette ligne, ou plutôt cette série d'entrelacs interférant inopinément dans leurs théories et leurs pratiques, dessine en pointillé la carte idéale de la radicalité.⁴³

Le surréalisme inaugure donc une lecture de l'histoire en coupe franche qui diffère singulièrement de celle que l'histoire littéraire universitaire avait imposée. La littérature y est appréhendée moins sur le mode de l'histoire – qui impose la prise en compte d'une chronologie, la mise en place de rapports de cause à conséquences, l'établissement de lignées – que sur le mode de la géographie – qui repose sur la prise en compte d'un espace, la mise en place de rapports de proximité et d'éloignement, l'établissement de lignes. C'est bien la carte d'une géographie littéraire que les surréalistes dessinent, comme en témoigne la célèbre double

cit., t. III, p. 621.

41. A. Breton, « Conférences d'Haïti, VI », *Inédits I*, in *Œuvres Complètes, op. cit.*, t. III, p. 297.

42. M. Raymond, Avant-propos à *De Baudelaire au surréalisme*, [1933], José Corti, 1985, p. 9.

43. J.-F. Dupuis [R. Vaneigem, dit], *Histoire désinvolte du surréalisme*, Nionville, Éd. Paul Vermont, coll. Le rappel au désordre, 1977, p. 13-14.

page intitulée « Erutaretil » et insérée en octobre 1923 dans la revue *Littérature* (voir figure 2). Son titre dit à lui seul la volonté d'inverser la dynamique traditionnelle de l'histoire littéraire. Y sont juxtaposés près de quatre-vingts noms d'auteurs anciens et contemporains, écrits dans des polices de caractère différentes et de grosseur variable. La mise en page, loin d'être anodine, provoque parfois des effets comiques : la présence du petit Musset en bas de casse sous l'imposant Hugo en lettres capitales, par exemple, souligne la dimension ludique de cette cartographie littéraire. Elle met aussi à jour des parentés inédites par le biais du choix et de la taille de la police de caractères. Les italiques rapprochent Borel de Radcliffe, Diderot, Reverdy, Laclos, Cros ou encore Senancour, indiquant des pistes de lecture comparée que le lecteur est libre d'exploiter à sa guise. Les différents corps de police permettent de rendre compte des reliefs du paysage littéraire : les sommets de la contrée « Erutaretil » mettent ainsi face à face Rabbe, Lautréamont, Vaché ou Sade, situés légèrement au-dessus de Rimbaud, Baudelaire, Mathurin ou encore Jarry, lesquels surplombent de toute leur hauteur les Racine, Zola, Rousseau et autres Chateaubriand. Une telle géographie littéraire rend compte d'une volonté de penser la littérature autrement, comme une contrée familière que chaque lecteur redessine selon son bon plaisir. Quelques années plus tard, Breton, arpentant le territoire de l'humour noir, se livre à un tableau-collage proche d'« Erutaretil » (voir figure 3). Dans un prospectus de 1937 intitulé *De l'humour noir*⁴⁴, une page présente, au recto, une cinquantaine de noms d'auteurs morts (Corbière, Forneret, Borel, Kafka, Lautréamont, Nietzsche, Rimbaud, etc.) ou vivants (André Gide, Prévert, Roussel), d'artistes (Picabia, Lichtenberg, Picasso, Duchamp, Arp, Chirico), d'acteurs (Harpo Marx), de cinéastes (Buñuel) ou de personnalités diverses (Pancho Villa, Fatty – acteur comique américain du début du xx^e siècle). Une variante picturale de cette carte est proposée au verso : dans une disposition inversée en miroir, les noms sont remplacés par des photos, dessins ou symboles. Ainsi s'élaborent, dans le collage et la proximité géographique, des parentés insoupçonnées, des rapports inédits. La mise à plat, principe de base de la cartographie, permet de considérer auteurs

44. Ce prospectus qui contient, outre les deux pages d'illustrations dont nous faisons mention, un court texte de Breton sur Jacques Vaché (« Aspect zénithal de Jacques Vaché ») et une vingtaine de brèves citations d'auteurs divers allant de Sade à Eluard en passant par Forneret, constitue l'archéologie de l'*Anthologie de l'humour noir*, prête en 1940 et dont la publication fut retardée jusqu'en 1950.

et artistes en dehors de considérations historiques ou chronologiques, selon un *continuum* littéraire.

La cartographie littéraire surréaliste, reconnaissons-le, a donné lieu à peu de réalisations effectives. Elle s'est cependant transposée, avec beaucoup plus de succès, dans la pratique anthologique. Les anthologies surréalistes peuvent en effet se lire comme autant de cartes géographiques, ainsi que le montre Eluard dans *Le Meilleur Choix de poèmes est celui que l'on fait pour soi* dont la préface s'adresse aux « amis » que sont les poètes du passé et du présent :

Tous, un instant vous eûtes – ou vous aurez – certains de mes goûts, j'eus – ou j'aurai – certains des vôtres. Mais, la plupart du temps, nous sommes différents. Nous suivons des chemins parallèles, mais l'un c'est dans la plaine, l'autre dans la montagne et l'un a chaud quand l'autre a froid, l'un repose dans l'herbe quand l'autre jouit de la neige, l'un se fleurit d'une rose et l'autre d'une agate dans le désordre des fatigues et des privilèges, des buts et des impasses.

Pourtant, faute d'un miroir commun, nous échangeons notre portrait. Je vous offre aujourd'hui l'un des miens, le plus hospitalier, sinon le plus ressemblant : *les poèmes que j'ai le plus aimés*.⁴⁵

Aux manuels scolaires du tournant des XIX^e et XX^e siècles, les surréalistes ont opposé ces contre-modèles qui ont pour nom l'*Anthologie de l'humour noir*, *Le Meilleur Choix de poèmes est celui que l'on fait pour soi*, l'*Anthologie vivante de la poésie du passé* ou l'*Anthologie de l'amour sublime*. En révélant des textes obscurs et oubliés, en bousculant les hiérarchies convenues et en ménageant des chemins de traverse inexplorés, ces anthologies constituent l'apport majeur du surréalisme à l'historiographie littéraire ; elles sont autant d'agents d'une révolution qui, si elle n'a pas complètement tué Lanson, l'a tout de même enfoncé à mi-corps.

45. P. Eluard, préface à *Le Meilleur choix de poèmes est celui que l'on fait pour soi. 1818-1918* [1947], in *Œuvres Complètes*, op. cit., t. II, p. 147.

Lisez / Ne lisez pas

LISEZ :	NE LISEZ PAS :	LISEZ :	NE LISEZ PAS :
Heraclite.	Platon.	Lautréamont.	Kraft-Ebbing.
	Virgile.		Taine.
Lulle.	St Thom. d'Aquin.	Rimbaud.	Verlaine.
Flamel.		Nouveau.	Laforgue.
Agrippa.	Rabelais.	Huysmans.	Daudet.
Scève.	Ronsard.	Caze.	
	Montaigne.	Jarry.	Gourmont.
Swift.	Molière.	Becque.	Verne.
Berkeley.		Allais.	Courtelaine.
	La Fontaine.	Th. Flournoy.	M ^{me} de Noailles.
La Mettrie.		Hamsun.	Philippe.
Young.		Freud.	Bergson.
Rousseau.	Voltaire.	Lafargue.	Jaurès.
Diderot.			Durckheim.
Holbach.			Lévy-Bruhl.
Kant.	Schiller.	Lenine.	Sorel.
Sade.	Mirabeau.	Synge.	Claudel.
Laclos.		Apollinaire.	Mistral.
Marat.	Bern. de St Pierre.	Roussel.	Péguy.
Babeuf.	Chénier.	Léautaud.	Proust.
Fichte.	M ^{me} de Staël.	Cravan.	d'Annunzio.
Hegel.		Picabia.	Rostand.
Lewis.		Reverdy.	Jacob.
Arnim.	Hoffmann.	Vaché.	Valéry.
Maturin.		Maïakovsky.	Barbusse.
Rabbe.	Schopenhauer.	Chirico.	Mauriac.
A. Bertrand.	Vigny.	Savinio.	Toulet.
Nerval.	Lamartine.	Neuberg.	Malraux.
Borel.	Balzac.		Kipling.
Feuerbach.	Renan.		Gandhi.
Marx.			Maurras.
Engels.	Comte.		Duhamel.
	Mérimée.		Benda.
	Fromentin.		Valois.
Baudelaire.	Leconte de Lisle.		Vautel.
Cros.	Banville.		Etc., etc., etc...

Dernière page du catalogue de la librairie José Corti,
« Livres et publications surréalistes » (1931).

Erutarettil

ERUTARETTIL

Hernès triaméglie Tulle	Amalée Flamel	Arlette Gortheille Hippa	Maia	Ermano Arelia	Mille et une nuits
Racine La religieuse portugaise	Leblanc Pascal	YOUNG	Fichte	SWIFT	
LEWIS	Radcliffe Katie de Saint Martin	HEGEL	Leptine de Beaumont	BAFFO	
MATHURIN	Byron		Diderot Rousseau Nestlé	SADÉ	Marat
Lermontov	Miguelévia	Borel Nerval	Constant Desbordes-Valmore Aymard	Sénanour	Lacenaire Rue Charcot
HUGO Musset	RABBE	BERTRAND	NOUVEAU	JARRY	Haymann
BAUDELAIRE Gros	LAUTREAMONT	Saint-Pol-Roux	Péladan	Zola	Cervan
Rimbaud Maeterlinck	Ghal Louys	FANTÔMAS	VACHÉ	Roussel	
APOLLINAIRE Rocery					

« Qu'est-ce que l'humour noir ? »



Qu'est-ce que l'Humour noir ?

Goya	Sade	Allais	Corbière						
Grabbe			Lewis Carroll	Huysmans	Prévert				
Baudelaire	Fatty	Fornet	Picasso	Dali					
	O. Henry		Vaché	Lacenaire					
Bunuel	Villiers de l'Isle-Adam	Duchamp	Gide	Borel					
Nouveau		Harpo Marx	Rigaud						
Rimbaud	Arp	Quincey	Roussel						
Nietzsche	Jarry	Apollinaire							
Freud	Cravan	Picabia	Max Ernst	Gisèle Prassinos	Chirico				
Lautréamont	Brisset	Savinio							
Syngé	Swift	Cros							
Pancho Villa									
Mac Sennett	Poe								
Kafka									

André Breton, *De l'humour noir* (1937).
Couverture de l'*Anthologie de l'humour noir*



Couverture de l'*Anthologie de l'humour noir*
aux Éditions du Sagittaire (1950).